Der Dichter und das Wort

Von

Geh. Hofrat Prof.
Dr. Oskar Walzel.

*

Der Dichter und das Wort

Von

Geh. Hofrat Prof. Dr. Oskar Walzel

Sonderdruck
aus Braun
Vom Weſen und Wollen
katholiſcher Büchereiarbeit

HANNS HEISS

zum 29. Mai 1926 zugeeignet

343472
APR 18 1929

Der Dichter und das Wort.

X47R
.W17
D

Von Prof. Dr. Walzel-Bonn.

Die Wendung „Geisteswissenschaftliche Literaturgeschichte“ droht ein Modewort zu werden. Wie es dann immer geschieht, gewinnt auch diesmal der Begriff etwas Schillerndes und Mißverständliches. Vorstellungen knüpfen sich an, die ihm fremd sind. Da ich einst mitgetan habe, der „Geisteswissenschaftlichen Literaturgeschichte“ ihr lange bedrohtes Lebensrecht zu erkämpfen, liegt mir um so mehr daran, ihren rechten Sinn rein zu erhalten und vor falschen Deutungen zu sichern.

Soviel ich sehe, wird die Wendung für zwei sehr verschiedene Zwecke verwertet. Erstens will der geisteswissenschaftliche Literarhistoriker erkennen, wieweit Werke der Dichtkunst durch eine mehr oder minder scharfumschriebene Art, die Welt zu sehen, bedingt sind. Zweitens tritt eine geisteswissenschaftliche Methode bei der Ergründung von Tatsachen der Dichtkunst in Gegensatz zu einer Methode, die nicht vom Geist ausgeht und nicht auf ihn zielt.

Auf dem ersten Wege gilt es, mit der Lehre von den Weltanschauungen in Fühlung treten, also mit der Philosophie. Es ist nicht lange her, seitdem solches philosophische Bemühen dem Erforscher von Dichtungen überhaupt gestattet wird. Noch vor zwei Jahrzehnten sonderte sich recht scharf von dem eigentlichen Fach ab, wer bei Gelegenheit von Dichtern auch von den Philosophen sprach, die mit den Dichtern sich da oder dort berühren. Das hat sich gründlichst gewandelt. Heute ist es so beliebt, die philosophischen Voraussetzungen von Dichtwerken, überhaupt alles, was im Umkreis der Dichterwelt dem Philosophischen zuzuzählen ist, in den Vordergrund zu schieben, daß eher von einem Zuviel gesprochen werden könnte. Zuweilen scheint es, als sei eigentliche Aufgabe des Literarhistorikers, sich nur um die Weltanschauung des Dichters zu kümmern und nur zu zeigen, wie sie sich in der Dichtung auslebt. Dabei hemmt immer wieder den Forscher die unleugbare Tatsache, daß Künstler ihrem ganzen Wesen nach sich von Philosophen unterscheiden, daß sie auch Fragen der Weltanschauung als Künstler erleben. Und so ergibt sich am Ende oft eine Darstellung der Philosophie von Nichtphilosophen. Sicherlich ist auch auf solche Weise mancher Gewinn für die tiefere Erfassung von Dichtungen zu erzielen. Allein leicht vergißt man daneben, daß Dichtung vor allem Kunstwerk ist,

daß also Wesentliches, ja das Eigentliche unberücksichtigt bleibt, wenn Dichtung nur auf ihre Weltanschauung hin geprüft wird. Gefördert wird solcher Mißgriff, wenn der Literarhistoriker von vornherein seinen Blick nur auf Persönlichkeiten richtet, die, weder Dichter noch im strengen Sinn des Worts Philosophen, den Dichtern diesen oder jenen Gedanken geschenkt haben. Es scheint dann, als sei Darstellung von Pseudophilosophie die eigentliche Aufgabe des Literarhistorikers. Leicht kann sich überdies, wer dauernd solche Richtung festhält, der Aufgabe entfremden, die an erster Stelle zu lösen ist, der rechten Würdigung von Kunst des Dichtens.

Geisteswissenschaftliche Literaturforschung als geistig bedingte und bestimmte Methode der Ergründung von Dichtung scheint auf den ersten Blick etwas ganz Selbstverständliches unnötig zu unterstreichen. Ist es nicht lästige Tautologie, nicht unerträglicher Pleonasmus, eine Forschungsweise, die an etwas durchaus Geistiges, an Dichtung, anknüpft, noch ausdrücklich als geistig zu bezeichnen? Oder ist Dichten etwa nicht Leistung des Geists? Dennoch besteht ein gutes Recht, das Geisteswissenschaftliche der Literaturforschung heute stark zu betonen. Bücher wie das Werk von Herbert Cysarz, das sich „Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft" (Halle a. S. 1926) betitelt, sind jetzt eine Notwendigkeit. Sie mögen immer bloß eine Erkenntnis vertiefen, die in ihren wesentlichen Umrissen seit längerer Zeit gewonnen ist. Aber noch liegt die Welt, in der gerade die wissenschaftliche Ergründung von Dichtwerken andere als geisteswissenschaftliche Mittel zu verwerten gesucht hat, nicht weit genug hinter uns, als daß Darlegen der Methodik von heute unnötig wäre, die wieder aus dem Bereich der Naturwissenschaft in das Gebiet der Geisteswissenschaft bewußt zurückkehrt, wenn Schöpfung des Geistes zu ergründen ist.

Es war eine Folge der mehr oder minder materialistisch naturwissenschaftlichen Arbeitsweise des ausgehenden 19. Jahrhunderts, daß sogar in das Gebiet der Kunst Betrachtungsweisen übertragen werden konnten, die weit eher der Naturforschung dienen. Vielmehr wurden Vorstellungen, die mehr der Nachfolge der großen Naturforscher des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben sind als diesen selbst, zu Unrecht dem Werden des Geistes zugemutet. Bis in die letzten Verzweigungen hinein wurde der naturwissenschaftliche Begriff der Entwicklung als einer unausweichlichen Kette von Ursachen und Wirkungen dem Werden des Geistes zugemutet. Ueber solche unberechtigte Verwertung des Begriffs Evolution ist bei Cysarz viel Gutes gesagt.

Doch wie schon angesichts dieses Begriffs etwa zwischen Darwin und dessen Gefolge gewisse Unstimmigkeiten walten, so ist jetzt vollends stark zu betonen, daß Naturwissenschaft auch in anderm Sinn betrieben werden kann und betrieben wird als nach den Grundsätzen solch notwendiger Entwicklung, solcher Erkundung der Ursachen, die das Werden der Welt wie der einzelnen Erscheinung bedingen oder bedingen sollen. Treffender spricht man von einem Gegensatz mechanischer und morphologischer Betrachtungsweise. Sehr glücklich bezeichnete jüngst Hermann Friedmann in seinem Werk „Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus" (Berlin 1925) den Gegensatz, um den sich hier alles dreht, mit den Worten „haptisch" und „optisch". Den Unterschied von „Haptik" und „Optik" legte er selbst mit aller Schärfe an dem Gegensatz des Gesetzesbegriffs beider Richtungen dar: Der mechanisch-haptische Gesetzesbegriff ist imperativ, er denkt an einen unwiderstehlichen Zwang; der optisch-morphologische ist bloß normativ, er unterstreicht das Ideal-Verbindliche einer einzelnen gegenständlichen Erscheinung und kümmert sich wenig um den Zwang, der in dem Entstehen dieser Erscheinung waltet. Dort soll gezeigt werden, daß etwas und wie es werden mußte, hier versenkt man sich nicht in die Vorgeschichte einer Erscheinung, sondern sucht ihrem Wesen gerecht zu werden, sucht es nach seiner Form zu erfassen. Eindringlich weist Friedmann nach, daß auch die Naturwissenschaft heute auf dem Wege ist, von Haptik zu Optik weiterzuschreiten.

Vollends ist es jeder Erforschung geistiger Tatsachen dringlichst nötig, statt der Haptik, die bis vor kurzem herrschte, Optik anzuwenden. Wie das im wissenschaftlichen Verfahren zu machen ist, möchte ich, indem ich das Begriffsspiel grundsätzlicher Erörterung hier beiseite schiebe, an einzelnen Erscheinungen darlegen. Leicht lassen sich dabei auch Irrwege bezeichnen, auf denen bis vor kurzem sich die literaturwissenschaftliche Forschung bewegt hat. Sie wirkten einst noch übler als das gleichfalls haptische Arbeiten mit Milieu und Vererbung.

* * *

Ich gehe von dem ungewöhnlich brauchbaren Fall aus, der mir schon oft wichtige Förderung gewährt hat, von Goethes Lied „Auf dem See". Rasch sei wiederholt, was ich an andern Stellen ausführlich dargelegt habe: In drei Teilen baut sich das Lied auf. Der erste und der dritte zeichnen Landschaft. Der erste kündet frischen lebensvollen Naturgenuß. Burschikos

kennzeichnet er enge Verknüpfung von Landschaft und Mensch; hemmungslos lebt sich in der schönen Landschaft der Mensch aus. Der dritte Teil gibt in weihevollen Zügen ein Landschaftsbild, neben dem vom Menschen keine Rede mehr ist. Zwischen beiden Teilen spielt sich in nur vier Zeilen eine starke Wandlung im Menschen ab. Zuerst scheint Erinnerung an ein Glück, das er einst besessen hat, alles zu übertönen, was ihm die Landschaft zugerufen hatte. Dann aber überwindet er diese schmerzvollsüße Erinnerung und wendet sich nun um so williger der Natur zu. Der Gegensatz zwischen erstem und drittem Teil ist also bedingt durch den Seelenvorgang, der zwischen beiden Teilen sich vollzieht. Anders und vertieft erscheint zuletzt die Landschaft, weil der Mensch die sittliche Kraft betätigt hat, mächtig vordringende Erinnerung zu unterdrücken. Sinnbildlich zeigt das Gedicht, wie ganz anders, wie weit reiner und ernster das Verhältnis des Menschen zum Leben wird, wenn er die Willensstärke besitzt, erweichende Stimmungen sich fernzuhalten.

Von all dem ist in den Schriften über Goethe und über seine Lyrik so gut wie gar nicht die Rede, wenn von dem Lied „Auf dem See" berichtet wird. Vielmehr erscheint es immer wieder als bloße Illustration von Goethes Leben. Goethe hat selbst in „Dichtung und Wahrheit" verraten, daß die Verse auf dem Züricher See im Jahre 1775 entstanden sind, daß ferner das Schöne, das damals in der Vergangenheit lag und mit schier überwältigender Macht sich ihm aufdrängte, sein Bund mit Lili Schönemann gewesen sei. War doch die ganze Schweizer Reise von 1775 Flucht vor Lili. Sieht man das Gedicht bloß von dieser Seite, so wird es dem Betrachter leicht nur zu einem Ausruf schmerzlicher Sehnsucht nach Lili. Das Entscheidende wird überhört und kommt nicht zur Geltung. Gerührt erblickt man einen jungen Goethe, der selbst mitten in der schönen Landschaft der Schweiz Lili nicht vergessen kann. Ist es möglich, ein lyrisches Kunstwerk unwürdiger zu behandeln? Diesem Kunstwerk wohnt die Kraft inne, andern ein erlösendes Wort zu spenden. Noch mehr: Es vermag die sittliche Kraft, von der es getragen ist, in andern zu wecken. Eine bloß biographische Deutung übersieht das alles mit Willen und drückt das Kunstwerk herab in die Tiefen lebensgeschichtlicher Zeugnisse.

Biographische Deutung an die Stelle der Wesenserfassung von Dichtwerken zu setzen, war einer der Lieblingsgriffe und -fehlgriffe literargeschichtlichen Forschens aus junger Vergangenheit. Haptisch war solche Auffassung. Sie kümmerte sich um das Entstehen und um die Voraussetzung eines

Kunſtwerks, nicht um deſſen Sein. Noch fühlbarer wurde ſolche haptiſche, dem Naturforſcher lange Zeit liebe Betrachtungsweiſe dort, wo man — gleichfalls in einer jungen Vergangenheit — den Urformen einer Dichtung wärmern Anteil entgegentrug als ihrer endgültigen Geſtalt. Kein ernſter Forſcher wird die ihm zugängliche urſprüngliche Form eines Kunſtwerks unbeachtet laſſen. Urfauſt und Urmeiſter, beides zugleich wertvolle Geſchenke, die meiner Wiſſenſchaft vor nicht überlanger Zeit gereicht worden ſind, dienen, richtig geſehen, nicht nur einer beſſern Ergründung von Goethes ganzem Schaffen, auch eindringlicherer Erkundung des Weſens von „Fauſt“ und von „Wilhelm Meiſters Lehrjahren“. Tatſächlich aber hat man die Urfaſſungen als echtere Kunſtwerke gegen die endgültigen Formungen ausgeſpielt. Abermals war es haptiſch, in dem Keim das eigentlich Wichtige, in der vollendeten Dichtung etwas faſt Nebenſächliches zu erblicken. So arbeitete ja mechaniſche Naturwiſſenſchaft. Ihr waren die erſten Entwicklungsſtufen eines Organismus der Natur wichtiger als ſeine Ausgeſtaltung. Nur dort meinte ſie eine würdige Aufgabe für den Erforſcher von Entwicklung anzutreffen. Der Literarhiſtoriker erlag da mehr und mehr einer Art Kurioſitätenjägerei. Es iſt ſicherlich bemerkenswert, daß der Eingang des Lieds „Auf dem See“ im erſten Entwurf lautet:

Ich ſaug' an meiner Nabelſchnur
Nun Nahrung aus der Welt.
Und herrlich rings iſt die Natur,
Die mich am Buſen hält.

Noch burſchikoſer iſt der enge Bund von Menſch und Natur ausgedrückt als in letzter Faſſung. Fällt indes dieſe Tatſache wirklich ſtark ins Gewicht, wenn das geſamte Kunſtwerk „Auf dem See“ in ſeinem Weſen gedeutet werden ſoll? Iſt die Milderung des Gedichteingangs mehr als einer der vielen Beweiſe für die Neigung ſelbſt des jungen Goethe, ſich und ſeinem Schaffen bändigende Zügel anzulegen, lieber zu wenig, als zu viel zu bieten? Oder wagt wirklich jemand, die urſprüngliche Faſſung als die echtere zu bezeichnen und ihr Verſchwinden zu beklagen, ja gar Goethe zum Vorwurf zu machen?

Noch in einem dritten Sinn geſtand die Fachforſchung vor kurzem einer mechaniſch-haptiſchen Betrachtung unnötig viel zu. Gewiß hat man ſich um die Quellen einer Dichtung zu kümmern. Stärker aber in Betracht als die Tatſache oder die Annahme, daß ein Dichtwerk aus einer Quelle oder

aus mehreren schöpft, kommt die Frage, was in der Hand des Dichters aus der Vorlage geworden ist. Ungefähr ebenso dachte auch die Wissenschaft immer. Nur blieb sie meist bei dem Nachweis der Quelle stehen und überließ dem Gefühl der Leser, den Gegensatz zwischen Quelle und Kunstwerk ganz zu ermessen. Zuweilen begnügte man sich mit ein paar hohlklingenden ästhetisierenden Wendungen, um anzudeuten, daß natürlich aus der Vorlage etwas Außerordentliches entstanden sei. Dies Außerordentliche indes in Begriffe umzusetzen, wollte neben der Fülle der Quellennachweise auch nicht den Feinsinnigsten glücken. Ein ausgezeichneter Kenner Schillers bot etwa — in dem Bruchstück einer Charakteristik Schillers — dank seiner mächtigen Belesenheit bei der Zergliederung der „Räuber" so viel Hinweise auf Dichtungen, die mit den Motiven der „Räuber" vor ihnen gearbeitet hatten, daß ein Werk von genialster Prägung, der jähe Ausbruch einer übermächtigen Schöpferkraft, den Anschein eines mühseligen Mosaiks aus einer Unzahl alter und neuer Dichtungen gewinnen konnte. Mechanisch naturwissenschaftliche Vorstellungen standen auch da im Hintergrund. Wie der Chemiker meinte man ein Kunstwerk in seine Bestandteile auflösen zu können, ja im Dienst rechter Erfassung zu müssen. Abermals war die Vorgeschichte solchen Forschern wichtiger als das fertige Werk. Und etwas wie einen unausweichlichen Zwang glaubte man annehmen zu dürfen, durch den die Bestandteile des Kunstwerks zu einem Ganzen verknüpft worden waren. Vollends gab man solchen Zwang gern zu, wo eine Reihe zeitlich aufeinanderfolgender Werke von mehr oder minder verwandtem Charakter vorlag. Ihr wurde die Folgerichtigkeit der Entwicklung einer Stufenreihe von Naturgebilden zugemutet.

Drei der üblichsten Entgleisungen ins Haptische, die meiner Wissenschaft vor kurzem unterliefen, sind dargelegt. Heute möchte man sie meiden, möchte man den Zutritt zu rechter Erkenntnis des Wesens einer Dichtung sich nicht durch einseitige Betonung ihres Werdens und ihrer Voraussetzungen erschweren. Unbekümmert um lebensgeschichtliche Bedingtheit, Urgestalt und Vorlagen suchte ich oben ein paar Wesenszüge des Lieds „Auf dem See" zu bestimmen. Es enthüllte sich dabei als eine Schöpfung von sittlich weckender Kraft. Allerdings wendet das Gedicht auch nicht ein einziges Wort an die begriffliche Aussage des sittlichen Aufrufs, den es bietet. Es ist geradezu das eigentlich Künstlerische des Lieds, daß es seinem Wortlaut nach nur einen Vorgang oder vielmehr ein Nacheinander von Stimmungen bietet, während hinter den Worten oder — wie das ge-

nannt wird — zwischen den Zeilen liegt, was den Menschen einen Gewinn für ihr eigenes Leben schenken kann. Das Lied ist einer der treffendsten Belege für das, was nach Storm echte oder reine Lyrik bezeichnet. Es bringt nicht einen wichtigen Gedanken in kunstvoll geschliffener Form. Es verzichtet vielmehr auf begriffliche Deutlichkeit und sagt, was es zu sagen hat, fast nur durch Züge seiner künstlerischen Gestaltung, die auf unsere innern und äußern Sinne wirken. Seine „Gestalt" verrät seinen „Gehalt". In diese beiden Begriffe suche ich ja die beiden Pole künstlerischen Schaffens zu fassen, die Ausdrucksart einerseits und den Gedankengehalt anderseits.

Nur Gegensatz im Ausdruck von Landschaftsschilderung besteht zwischen dem Eingang und dem Schlusse. Anders als dort spiegelt sich hier ein und dasselbe Stück Natur im Dichter. Nur der Zusammenhang des Ganzen, nur die vier Verse, die zwischen Eingang und Schluß, zwischen den beiden Naturbildern stehen, lassen erkennen, daß ein starkes inneres Erlebnis, daß erweichende Erinnerung und willenskräftige Ueberwindung dieser Erinnerung den Wandel in der Abspiegelung der Landschaft bedingen; sie verraten, daß solch ein Erlebnis die Kraft besitzt, das Verhältnis des Menschen zur Landschaft völlig zu ändern, es zu vertiefen. Und was von diesem Stück Leben und Welt, von der Landschaft, gilt, gilt von Leben und Welt überhaupt. Der Gegensatz von Eingang und Schluß macht sich dem äußern Sinn noch fühlbarer durch den Unterschied der Versform. Dort vierhebige Verse, wechselnd mit dreihebigen, hier nur dreihebige, dort steigender, hier fallender Gang. Abermals anders ist in seiner Rhythmik der Vierzeiler, der zwischen den beiden Naturbildern steht.

Nur wenige Züge der „Gestalt" des Lieds sind da vorläufig bezeichnet. Diese Gestalt genau zu prüfen, ist um so nötiger, als ja jeder ihrer geheimen und geheimsten Züge etwas von dem Gehalt verrät. Unwiderleglich zeigt sich an diesem Beispiel, wie nötig es ist, sich um Gestalteigentümlichkeiten eines Dichtwerks genau zu kümmern, soll anders dessen Gehalt ganz erfaßt werden. Wer da gleich den Einwand eines schulmeisterhaften Formalismus erhebt, wer sich glücklich fühlt, daß er solche Schulmeisterei nur auf der Schule und seitdem nicht wieder zu erdulden hatte, verrät nur, wie fern ihm rechte Würdigung eines Kunstwerks liegt.

* * *

Das ist der große Gewinn jüngerer Erforschung bildender Kunst, daß sie die entscheidenden Merkmale der künstlerischen Gestalt genauer und genauer ergründen gelernt hat. Und deshalb habe ich das Wort von der „wechselseitigen Erhellung der Künste" ausgegeben, weil ich erkannt hatte, wieviel da von der Schwesterwissenschaft mein Fach lernen kann. Freilich enthüllt sich das Wesen der künstlerischen Gestalt des Lieds „Auf dem See" nicht schlechthin bei dem Versuch, nach Wölfflins Grundbegriffen seine Gestalt zu ergründen. Es ist durchaus nicht ein Werk des Barocks, mag es auch noch weniger die Kennzeichen der Renaissance im Sinn Wölfflins weisen. Es ist vor allem etwas ganz Einmaliges, ist ganz persönlicher Ausdruck eines Lebensaugenblicks, so persönlich, daß seine Gestaltzüge nur ein einziges Mal so verwendet werden konnten und können. In antike Odenform, in das Sonettschema und in verwandte Gebilde lassen sich unzählige Inhalte bringen. Wer die metrische Gestalt des Lieds „Auf dem See" genau nachbildet, kann nur eine Parodie liefern. Ein Stück Leben, in dem Augenblick erfaßt, in dem es ersteht, und ausgedrückt, wie es sich gibt, ohne daß dieser Ausdruck sich irgendwelcher altgeheiligten überindividuellen Formungsart unterwürfe. So etwa schafft — nach Simmels Deutung — Rembrandt.

Allein gegen wechselseitige Erhellung der Künste wird trotz allem, was da schon zu sagen war, immer wieder eingewendet, daß sie die Dichtkunst von dem ihr wesensfernen Standpunkt der bildenden Künste sehe. Um so notwendiger ist es, bei der Feststellung der künstlerischen Gestalt einer Dichtung unmittelbar an den Wortausdruck heranzugehen. Wortkunstwerk ist die Dichtung. Wirklich enthüllt sich sofort eine Menge neuer und entscheidender Gestaltzüge unseres Lieds, wenn dessen Wortausdruck auf seine Sonderheiten geprüft wird.

Der Wortausdruck ist ja Wesenskern der künstlerischen Gestaltung einer Dichtung. Die Eigenheiten des Lieds, die bisher erkannt worden sind, geben der Wortprägung ihr Besonderes. Umgekehrt verrät die Wortprägung das Wesen der Gestaltung. Aus ganz andern Schächten deutscher Sprache stammen die Eingangsverse, aus ganz andern die Ausdrücke für Landschaftseindrücke am Schlusse. Dort: „Und Berge wolkig himmelan Begegnen unserm Lauf", hier:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken

Rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

Für die Wortkunst des Gedichts fällt am stärksten ins Gewicht, daß es ein Nacheinander in der Gegenwartsform vorführt. Ichgedichte wie dieses bedienen sich seit undenklichen Zeiten des Präsens. Aber — sieht man von wenigen entfernt verwandten Ausnahmen ab — so gut wie nie vor dem Lied „Auf dem See" hat ein Lied einen Vorgang, der sich durch längere Zeit erstreckt, in Gegenwartsform berichtet. Lyrik überließ das bis dahin dem Selbstgespräch im Drama. Vier Augenblicke sind in Goethes Lied deutlich voneinander geschieden: Froher Genuß der Landschaft, dann die Erinnerung an Glück von einst, dann das Ueberwinden dieser Erinnerung, endlich die vertiefte Wirkung der Natur. Rückblickend in Vergangenheit pflegte der Lyriker sonst solch Nacheinander zu berichten. Bestenfalls wäre dann der vierte Augenblick als Gegenwart gefaßt, alles Vorhergehende aber in erzählender Vergangenheitsform vorgetragen worden. Goethe läßt einen Augenblick nach dem andern wie unmittelbare Gegenwart miterleben, indem er von Anfang bis zum Ende das Präsens durchführt.

Lieder wie dieses von Goethe haben die ganze deutsche Lyrik auf neuen Boden gestellt. Sie wirkten wie etwas Unerhörtes. Sie wiesen späterm deutschen Sang unbetretene Wege. Das wurzelt zum guten Teil in der Tatsache, daß eine grammatische Kategorie gewählt ist, die bis dahin in gleicher Weise noch nicht der Lyrik zugeleitet worden war.

Mancher mag da erschrecken, mag anklagend rufen, es sei der Gipfel des Pedantischen, den seltsamen Zauber von Goethes Jugendlyrik auf die Wahl einer grammatischen Kategorie zurückleiten zu wollen. Wer aber Ernst machen möchte mit der Forderung, ein Wortkunstwerk aus der Kunst des Worts zu erklären, darf vor solchem Einwand nicht zurückschrecken. Die sinnbildliche Kraft des Worts kommt nicht allein, aber doch an entscheidender Stelle, von Eigenheiten der Wortprägung, die längst die Sprachlehre erfaßt und in feststehende Kategorien geordnet hat.

Vierfach ist die Funktion des Worts im Wortkunstwerk. Erstens hat das Wort — wie in einer nichtdichterischen Aussage — Begriffliches auszudrücken. Zweitens wirkt es akustisch wie alles Tönende, es tritt in Wettbewerb mit Musik und äußert sich gleich ihr in Rhythmus und Melodie.

Drittens wirkt es bildhaft auf den innern Sinn und zaubert dem innern Auge Vorstellungsbilder vor. Viertens besteht aber noch ein ganzer großer Umkreis von künstlerischen Auswirkungen des Worts, die sich von den bisher genannten deutlich sondern. Sie ruhen auf der Wortgebung. Es genügt nicht, diesen Umkreis als das Gebiet der Figuren den Tropen der dritten Gruppe gegenüberzustellen. Noch anderes zählt hierher, voran Wortwahl, dann die Verwertung dieser oder jener grammatischen Kategorie.

Wer sich mit Dichtung beschäftigt, stößt immer wieder auf die Bedeutung dieser vierten Möglichkeit des Wortausdrucks. Ein schöpferischer Wortkünstler wirkt bei seinen ersten Schritten stets wie etwas Fremdes und sogar Unerträgliches, sicherlich Unverständliches, weil seine Wortprägung von der gewohnten abweicht. Allmählich wird sie der Welt geläufiger. Und bald ahnt man kaum noch, warum man sich gegen sie gewehrt hat. Als Stefan George anfing, empfand die Mehrzahl deutscher Leser das Neue seiner Sprache übermächtig stark. Sie lehnte ihn deshalb ab. Heute ist das überwunden und vergessen. Doch auch nach ihm erging es manchem noch ähnlich. Im Augenblick macht sich Verwandtes nicht bemerklich, weil heute kaum ein einziger Dichter da ist, der deutscher Wortkunst abermals ganz neue Möglichkeiten eröffnet.

Wem ferner, der sich bemüht, über einzelne Dichter etwas Erschöpfendes zu sagen, ist nicht schon folgendes Erlebnis geworden? Er meinte, nach besten Kräften wirklich mit Erfolg das Wesen eines Dichters erfaßt und ausgesprochen zu haben. Dann wendete er sich wieder den Werken des Dichters zu und mußte, zumal wenn sie laut gelesen wurden, immer wieder beobachten, wie in dem bloßen Wortausdruck des Dichters etwas sich biete, das der sorgfältigsten Darlegung von gedanklichem Gehalt, von dichterischer Baukunst, von Menschengestaltung sich entzieht.

Wenige Sätze aus den Werken eines Dichters genügen, diesen Eindruck zu wecken. Wer hört, wenn er sie vernimmt, nicht sofort den Präger heraus? Von wem, wenn nicht von Shakespeare, können diese Verse stammen?

> Und so des Witzes Witz mit Witz bewitzelnd,
> Schürft er des Geistes Spitze in ein Nichts,
> Und klebt sein Spiegelchen aus so viel Scherben,
> Daß man nur Sprünge sieht statt eines Bilds.

Ebenso deutlich kennzeichnet sich Schillers Ausdruck in den Versen:

Leicht strömt das Wort aus dem beredten Munde
Und ordnet sich in angenehmen Bildern
Verwegnen Witzes vielverheißend an —
Doch unvermögend so geschwinden Laufs
Bleibt der Gedanken edle Langsamkeit
Bald weit zurück und läßt den leichten Flüchtling,
Das lose Wort, im leeren Reich des Scheins.

Kleistisch tönt:

Und so im ungeheuern Ueberschwang —
Dem Roß nicht gleichend, das der Vorwärtssturm
Zu junger Kräfte in die Kniee warf —
Nein, wie ein Narr und Gaukler, dem's ums Lachen
Der Leute geht und nicht ums Vorwärtskommen
Bei seinen Sprüngen . . . also überschlägt
Sein losgelassener Witz sich in das Leere.

Ein und derselbe Gegenstand, ausgedrückt in der Sprache dreier Wortkünstler: Der Schwätzer, der mehr geschickt als gut, mehr gewandt als gehaltvoll redet. Freilich wäre vergebene Mühe, in den Werken Shakespeares, Schillers, Kleists nach diesen Versfolgen zu suchen. Ihr Verfasser ist ein geistvoller Parodist, ist Siegfried Jacobsohn. Unter dem Decknamen Fero legte er 1905 in seiner Zeitschrift „Die Schaubühne" (Bd. 1, S. 66 ff.) solche Parodie nicht nur der drei, auch des Sophokles, Calderons, dann des Sturm und Drangs, Goethes, des jungen und des reifen Hebbel, Grillparzers, Ibsens, Maeterlincks, Hofmannsthals, Hauptmanns vor. Er erhärtete damit, wie unsäglich wichtig für den künstlerischen Eindruck die Wortprägung des einzelnen Dichters ist. Er ging weiter und stellte einen Stammbaum dramatischer Ausdrucksweise auf, faßte dabei Sophokles und Shakespeare als die beiden Ausgangspunkte und zeigte, wie teils in unmittelbarer Nachfolge, teils durch Kreuzung ihrer Züge sich die Sprache neuerer Dramatiker bilde. Nur Hauptmann — so sagte Jacobsohn — steht diesem ganzen Zusammenhang fern.

Das Glückliche an Jacobsohns Griff ist, die Unterschiede des Wortausdrucks an der Prägung eines einzigen Themas fühlbar zu machen. Ist das indes wirklich nur an Nachahmungen und nicht an echtem Stoff darzutun? In meinem Bonner Seminar stellen wir gern solche Versuche an.

Ich empfehle, die drei nahverwandten Liebesbekenntniſſe zuſammenzuhalten: Taſſo vor der Prinzeſſin, Mortimer vor Maria, Golo vor Genoveva. Dem Gefühl wie der begrifflichen Zergliederung ergeben ſich da raſch die gegenſätzlichen Merkmale der Sprache Goethes, Schillers und Hebbels, aber auch die großen Unterſchiede im Weſen künſtleriſchen Geſtaltens und der Welterfaſſung.

Lyrik geſtattet ſchon wegen ihres meiſt nur geringen Umfangs ſchnellſten Erweis von Tatſachen der Wortkunſt. Denſelben Gegenſtand oder beinahe denſelben haben Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Der römiſche Brunnen" und Rainer Maria Rilkes Sonett „Römiſche Fontäne. Borgheſe." („Neue Gedichte" S. 71):

Aufſteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorſchale Rund,
Die, ſich verſchleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, ſie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und ſtrömt und ruht.

So Meyer. Rilke formt:

Zwei Becken, eins ins andre überſteigend
aus einem alten, runden Marmorrand,
und aus dem oberen Waſſer leicht ſich neigend
zum Waſſer, welches unten wartend ſtand,

dem leiſe redenden entgegenſchweigend
und heimlich, gleichſam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenſtand;

ſich ſelber ruhig in der ſchönen Schale
verbreitend, ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumeriſch und tropfenweiſ'

ſich niederlaſſend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der ſein Becken leiſ'
von unten lächeln macht mit Uebergängen.

Es ist geschehen und kann immer noch geschehen, daß selbst Feinsinnige angesichts dieser zwei Gedichte eilig das Werturteil fällen, Meyers Verse seien ein Meisterwerk, Rilke erweise sich als Stümper. Dem Verstand offenbart sich Meyers Gedicht rascher. Rilkes Sonett muß langsam erobert werden, ganz wie die Mehrzahl seiner Schöpfungen.

Leicht findet sich in Meyers Gedicht zurecht, wer schon einmal einen der vielen Brunnen der Renaissance gesehen hat, die, Mittelpunkt über Mittelpunkt, mehrere Schalen übereinander anordnen, die untere immer größer als die obere. Springbrunnartig steigt das Wasser empor und ergießt sich in die oberste Schale. Aus ihr fließt es über in die nächste. Dann in noch eine. Drei solcher Schalen hat Meyers römischer Brunnen. Im Park der Villa Borghese läßt sich solche Brunnenbauweise beobachten. Allein hier findet sich auch eine andere, barockhaftere. Sie lehnt sich an eine Felswand an, sie wirkt wie ein Hochrelief, sie wirkt heimlicher und verhüllter als die andere Art. Nur das Uebereinander mehrerer Becken ist auch ihr eigen. Rilke hat augenscheinlich diese zweite Art im Sinn.

Und barockhaft ist Rilkes Gedicht. Es meidet die scharfen Umrisse und die Sachlichkeit von Meyers Versen. Es scheut nicht den Vorwurf, für den Verstand minder klar und eindeutig zu sein. Es schenkt dem Gegenstand ein menschenähnliches Leben. Das Geben und Nehmen, das von Meyer mit epigrammatischer Schärfe zum Wesen des Brunnens gestempelt wird, wandelt sich bei Rilke in ein Spiel, wie Menschen es treiben könnten. Wasser neigt sich zu Wasser, das unten wartend steht und dem andern, leise redenden Wasser entgegenschweigt. Heimlich, gleichsam in der hohlen Hand, zeigt es dem andern im Spiegel hinter Grün und Dunkel den Himmel. So geht es weiter. Es ist, als versenkte sich Rilke in die Gefühlsmöglichkeiten dieser Wässer, als wolle er auch hier wie sonst, wenn er etwa den Panther im Jardin des Plantes zu Paris zeichnet, die Welt mit den Augen des Gegenstandes seiner Dichtung sehen. Eindruckskunst ist das, aber eine Eindruckskunst, die bewußt nicht bloß in der Spiegelung wurzelt, wie sie sich dem Dichter selbst ergibt. Er will vielmehr der Eindrücke habhaft werden, die seinem Gegenstand erstehen. Das innere Leben dieses Gegenstands soll erhascht werden. Es spricht aus dem Sonett zu uns. Meyer wahrt die Entfernung zwischen Leben und Gegenstand, die dem scharfäugigen sachlichen Beobachter lieb ist. Nicht Einfühlung ist sein Wunsch, sondern Abstraktion.

Die eindruckskünstlerische Gestaltung von Rilkes Versen bewährt sich

noch im Wortausdruck. Das ganze Sonett arbeitet nur mit Partizipien und Relativsätzen: Uebersteigend, sich neigend, dem leise redenden entgegenschweigend, sich verbreitend, sich niederlassend. Dann das Wasser, welches unten wartend stand, der Spiegel, der sein Becken lächeln macht. Auch Meyer nutzt das Partizipium in seinem Gedicht dreimal. Allein es tritt dann immer als nähere Bestimmung zu einem Verbum finitum: Fallend gießt, verschleiernd überfließt, gibt wallend. Es ist eine Lieblingsgebärde des Impressionismus, das Verbum finitum auszuschalten oder es durch das Partizip zu ersetzen.

Bei Arno Holz heißt es: „Ueber mir, jubelnd, durch immer heller werdendes Licht, die erste Lerche". Bei Johannes Schlaf: „Eine Feldmaus, raschelnd in eine Furche hinein". Das geht weiter zu völlig verbloser Fügung. Bei Holz: „Draußen die Düne. Einsam das Haus, eintönig, ans Fenster, der Regen. Hinter mir, tiktak, eine Uhr, meine Stirn gegen die Scheibe. Nichts. Alles vorbei. Grau der Himmel, grau die See und grau das Herz."

Hierher gehört die Neigung des Impressionismus zum substantivierten Infinitiv. Er tritt gleichfalls an die Stelle des finiten Verbs. Bei Schlaf: „Lauter und immer vernehmlicher jetzt das Schrillen der Heimchen . . . und überall . . . das Schnarren der Rebhühner aus dem weiten Dämmern." Bei Holz: „Wehende Luft . . . ein zartes Summen." Mindestens wird das reine Verbum ersetzt durch die Verbindung von Hilfsverb und Substantiv. Bei Schnitzler: „Sie hatte zuweilen eine Empfindung der Langenweile." Bei Thomas Mann: „Er hatte . . . nicht Erwähnung getan."

Wie bezeichnend für den Impressionismus solche Entwertung des Verbums ist, lehrt ein Blick auf expressionistische Dichtung. Löst sich dort das Verbum ins Substantiv, das Finite in Infinitive oder Partizipien auf, so wird hier das Substantiv zum Verbum: „. . . die brennenden Tumulte der Sonne wirren mich müd" bei Th. Tagger. Oder aus Substantiven bilden sich neue Verben: „Monde galeeren, Sterne verflaggen, und das Firmament glast", „das Herz seelt" (gleichfalls bei Tagger).

Ich danke diese Belege einer tiefschürfenden Arbeit von L. Thon über die Sprache des deutschen Impressionismus. Hoffentlich wird sie bald im Drucke vorliegen. Eindringlicher noch, als ich es hier leisten kann, wird sie erweisen, welche schwerwiegende Bedeutung in Werken der Dichtkunst der Wahl einer einzelnen Kategorie der Grammatik zukommt, wie sehr das Wesen einer Stilrichtung der Wortkunst mit solcher Wahl zusammenhängt.

Darum sei auch kein weiteres Wort hier gesagt gegen die spottfrohen Verneiner, die nicht versäumen werden, sich über die Tatsache lustig zu machen, daß die Abneigung gegen das finite Verb und die Neigung zum Partizip ein künstlerisches Merkmal von Rilkes Sonett, aber auch des ganzen Impressionismus darstellen soll. Verspürt, wer sich einmal zu dieser Erkenntnis durchgerungen hat, hinter diesem Brauch nicht die dem Impressionismus liebe Haltung des bildenden Künstlers, der Zug für Zug einen Eindruck nach dem anderen festhalten möchte? Meyer wandelt seinen römischen Brunnen in etwas wie einen einmaligen Vorgang. Gerade die Partizipia Rilkes bezeichnen das Ewiggleiche des Wasserspiels, das Dauernde einer Bewegung. Dort waltet nur das Nacheinander in der Zeit, hier wirkt sich etwas Raumhaftes bei aller Bewegtheit aus.

* * *

Wenn wirklich die Wahl einer grammatischen Kategorie so viel für ein Werk der Wortkunst bedeutet, dann darf mit Recht gefordert werden, daß die künstlerischen Funktionen der grammatischen Kategorien prüfe, wer immer der Wortkunst gerecht werden will. Schon 1922, in der Festschrift für Karl Voßler, habe ich diese Forderung ausgesprochen, sie seitdem mehrfach wiederholt. Ein Jahr vorher, in der Festschrift für Julius Wahle, hatte ich Gleiches für Lyrik verlangt und erklärt, entscheidende Züge der Wortkunst seien erkennbar, wenn in die Schule der Wissenschaft gegangen wird, die sich bisher am emsigsten mit dem Wort beschäftigt und seine Wege am genausten beobachtet hat: der Sprachlehre.

Nur ganz kurz, ohne jede systematische Ordnung und Vollständigkeit, sei hier angedeutet, wieviel die Grammatik dem Erforscher des Wortkunstwerks zu sagen, ja schon gesagt hat.

Längst kümmert sich die Zergliederung von Poesie um die Wortwahl. In Friedrich Gundolf ist solchem Streben ein besonders feinfühliger Erfüller erstanden. Das ganze weite Gebiet der Archaismen, wichtig für den jungen Goethe und für dessen Umwelt, wichtig für die deutsche Romantik, endlich auch für den geschichtlichen Roman, ist ein oftbegangenes Feld sprachgeschichtlicher Betrachtung der Dichtkunst. Freilich auch ein recht schweres und gefährliches. Wie rasch Entgleisungen sich einstellen, bewähren Hermann Petrichs sonst vorzügliche „Drei Kapitel vom romantischen Stil" von 1878, einer der ersten grundsätzlichen Versuche, die Stileigenheiten einer ganzen Gruppe deutscher Dichter mehr oder minder mit Hilfe

der Grammatik festzustellen. Nahe verwandt ist dem Gebiet der Archaismen die Flexion. Gehört es doch zum Grundzug des Archaismus, ältere Flexionsmöglichkeiten dem bestehenden Brauch entgegenzustellen.

Weit ergiebiger noch für unsere Zwecke als der Bereich der Wortwahl und der Wortbildungslehre ist das Feld der Syntax. An erster Stelle steht da die Frage, ob Wortkunst sich lieber des Nomens oder des Verbums bedient. Selbst Goethe — im Abschnitt „Julius Cäsar Scaliger" seiner „Geschichte der Farbenlehre" — erwägt den Gegensatz zwischen verbalem und substantivischem Ausdruck, möchte jenen den Griechen, diesen den Römern zuweisen, mit fühlbarer Wertung beider Möglichkeiten. Er schätzt den verbalen Ausdruck höher ein. Das ist überhaupt die vorherrschende Auffassung. Man denkt mit Schrecken an die Unmenge unnötiger Substantiva in amtlichen Aeußerungen und meint, in der Bevorzugung des Verbums das wahre Kennzeichen des eigentlichen Dichters zu erblicken. Auch Wilhelm Schneider, der in jüngster Zeit mehrfach die Frage erwogen hat, neigt zu solcher Wertung. Gerade was oben im Anschluß an L. Thon über die Abneigung des Impressionismus gegen das Verbum gesagt ist, mahnt zur Vorsicht. Nicht der schlichte Gegensatz von Verbum und Nomen kommt dabei allein in Betracht. Schwer wiegt auch der Gegensatz zwischen finitem Verb und Infinitiv oder Partizip.

Die Syntax der Pronomina hat dem Erforscher der Wortkunst viel zu bieten. Es ist von sehr verschiedener künstlerischer Wirkung, ob in einem Dichtwerk das Ich, das Du, das Er, Sie, Es oder das Wir, Ihr, Sie herrscht. Selbstverständlich mischen viele Dichtungen all das. Allein nicht nur in der Lyrik ist zuweilen bloß eine der Pronominalformen Alleinherrscherin. Für die Erzählung — das wissen wir längst — ist der Unterschied des Ich- und des Er-Berichtes sehr bedeutsam. Dann auch die Frage, ob das berichtende Ich eins ist mit dem Dichter oder ob er einem andern die Rechte des erzählenden Ichs abtritt. In der Lyrik darf vollends von einem tiefgreifenden Stilwandel die Rede sein, wenn Ich-Lyrik durch Er-Lyrik sich verdrängt sieht.

In der neuen Gedichte anderm Teil von Rilke (S. 8) findet sich ein Sonett, das von der dritten Person aussagt, was sonst fast immer einem Ich zugewiesen wird. Es ist eine der vielen Klagen um die tote Geliebte, also eines der Werke auf dem langen Weg, zu dessen wichtigsten Haltepunkten die „Hymnen an die Nacht" von Novalis und ein paar auserlesene Schöpfungen Storms zählen. Es ist betitelt: „Der Tod der Geliebten":

Er wußte nur vom Tod, was alle wissen:
daß er uns nimmt und in das Stumme stößt.
Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leis' aus seinen Augen ausgelöst,

hinüberglitt zu unbekannten Schatten,
und als er fühlte, daß sie drüben nun
wie einen Mond ihr Mädchenlächeln hatten
und ihre Weise wohlzutun:

da wurden ihm die Toten so bekannt,
als wäre er durch sie mit einem jeden
ganz nah verwandt; er ließ die andern reden

und glaubte nicht und nannte jenes Land
das gutgelegene, das immersüße —
Und tastete es ab für ihre Füße.

Dies Sonett Rilkes zählt zu den ergreifendsten Schöpfungen einer Lyrik, die im Sinn Diltheys den Menschen zur Selbstbesinnung in schwerem Leid führen kann. Indem es darauf verzichtet, seinen Inhalt einem Ich in den Mund zu legen, mag es im ersten Augenblick kühler und minder leidenschaftlich empfunden wirken als die große Zahl stoffverwandter Gebilde, die von einem Ich getragen werden. Entfernung legt sich zwischen den Dichter und seinen Gegenstand, wenn er sein Ich ausschaltet und ein Er dafür einsetzt. Das ist jüngst vielfach zu beobachten gewesen. Gern gab man die sogenannten Rollen- oder Maskengedichte auf. Die deutsche Romantik hatte mit Vorliebe den Dichter singen lassen, als wäre er selbst der Hirtenknabe, der Schiffer auf dem Rhein, der Wanderbursch, der Müller. Wenn Rilke seinem „Abenteurer" in die letzten Tiefen der Seele leuchtet, tut er nicht, als wolle er gleich dem Bühnendichter diese Gefühle von einem Ich aussprechen lassen, das mit seinem eigenen Ich irgendwie verwandt ist. Ganz ebenso spricht in seinem „Bildnis" nicht eine große Tragödin aus, was ihres Lebens und Wesens Mittelpunkt ist. Wie aus der Ferne kündet dort der Dichter Rilke von einem Er, hier von einer Sie. Fortschreitend kann er Wesen einbeziehen, die außerhalb der Schicht des Menschen stehen. Es ist in einem lyrischen Gedicht minder auffällig, von dem Innenleben eines Panthers zu berichten, als ihn selbst es vorbringen

zu lassen. Gleiches gilt von Theodor Däublers Kakadu oder altem Droschkengaul. Werfel läßt die alte Frau, die Vorstadtdirne, alte Dienstboten in dritter, nicht in erster Person auftreten. Das kommt dem Bedürfnis entgegen, das schon an Rilkes „Römischer Fontäne" sich beobachten ließ, die Welt vom Blickpunkt des Gegenstands und nicht des Dichters zu sehen. Merklicher wird der Zug nach Einfühlung in etwas Wesensfremdes.

Setzt sich dieser Brauch, wie es vor kurzem zu spüren war, mehr und mehr durch, dann möchte man von einer zunehmenden Entpersönlichung der Lyrik reden. Objektivität im strengeren Sinn des Worts wird bemerklich. Eine Bewegung, die an der Erzählung sich seit langem hat beobachten lassen, scheint auf die Lyrik überzugreifen. Allein genauere Untersuchung lehrt, daß Epik nicht unbedingt objektiver wird, wenn sie auf die ihr zunächst im Bericht entsprechende dritte Person sich einengt. Noch oberflächlicher wäre, Lyrik im wesentlichen als Ich-Dichtung, Drama als Dichtung der zweiten Person zu bezeichnen, weil das Gespräch sich der zweiten Person bedienen muß.

Friedrich Theodor Vischer scheidet feinsinnig drei Möglichkeiten der Lyrik: Lyrik des Aufschwungs zum Gegenstand, des reinen Aufgehens des Gegenstandes im Subjekt, der beginnenden und wachsenden Ablösung vom Gegenstand. Der ersten Art gehören Hymnisches, Ode, Dithyrambisches an, der dritten die Elegie, das Epigramm und Verwandtes. Die zweite bezeichne die eigentliche lyrische Mitte. Uebermäßige Herrschaft des Objekts und Herabblicken des Subjekts auf das Objekt stellen die beiden Pole vor, in der Mitte durchdringen sich Subjekt und Objekt. Die Hymne — so kann Vischers Scheidung weitergeführt werden — greift gern zum Du. Aber auch wenn sie und ihre nächstverwandten lyrischen Nachbarformen sich des Wir und des Ihr bedienen, gewinnen sie etwas Emportreibendes, Aufstachelndes, Aufreizendes. Der Elegie und dem Epigramm kann die dritte Person liegen, sie muß es nicht. Fühlbar wird die Ablösung vom Gegenstand, das Herabblicken des Subjekts auf das Objekt, wenn in der Lyrik die erste Person der dritten Platz macht. Dennoch ist „Der Tod der Geliebten" von Rilke reine Lyrik. Ganz so schafft Trakl reine Lyrik, wenn er statt des Ichs mit Vorliebe das Du bringt, und zwar das Du eines Selbstgesprächs. Mag bei Trakl wie bei Rilke der Weg zur Ablösung vom Gegenstand eingeschlagen werden, noch verharrt das sehr fern von allem Elegischen oder Epigrammatischen.

Diese wenigen Bemerkungen sollen den Gegenstand nicht ausschöpfen,

ſollen nur zeigen, welche Fülle wichtiger Fragen der Wortkunſt die Wahl des Pronomens berührt, Fragen, die in jüngerer Zeit an Bedeutung noch gewonnen haben.

Auch der Artikel, die Entſcheidung alſo, ob beſtimmter oder unbeſtimmter Artikel oder auch gar keiner gewählt wird, ſpielte in jüngſter deutſcher Wortkunſt eine Rolle. Unmittelbar ließ ſich miterleben, wieviel ſtilbezeichnende Kraft dieſer Entſcheidung innewohnt.

Für Verbum und Nomen wie für das Pronomen iſt von Bedeutung, ob Plural oder Singular vorherrſcht. Wir-Lyrik iſt etwas gründlichſt anderes als Ich-Lyrik. Im Drama leitet das Wir zu der Tatſache des Chors hin und zu der Frage, wie Chorartiges zu ſprechen iſt. Sie hat vor nicht langer Zeit neue Löſungsverſuche gefunden. Im Zuſammenhang mit dieſen Dingen ſteht das Problem, das im 19. Jahrhundert ſich immer ſtärker aufdrängt und immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten gewinnt: Die Aufgabe, in einer Zeit, die kollektiviſtiſch denken lernt, die Menge innerhalb des Dramas wie der Erzählung zu ihrem Recht gelangen zu laſſen. Nur flüchtig ſei angedeutet, daß es dabei tatſächlich vom Plural weitergeht zu einer Auflöſung der Menge in einzelne; der Singular dient dann dem Zwecke, die Menge fühlbar und ausdrucksfähig zu geſtalten. Er erobert ſich Raum neben dem Plural oder gewinnt volles Uebergewicht. Belege bietet meine „Deutſche Dichtung ſeit Goethes Tod“ (2. Aufl. S. 340 ff.). Auch da ſcheiden ſich Stilmöglichkeiten.

Das Verbum kann in einem Dichtwerk vorzüglich in der Form der Gegenwart oder der Vergangenheit auftreten. Die Stellung, die in der Erzählung das hiſtoriſche Präſens einnimmt, — ſie iſt noch lange nicht gründlich unterſucht; mit einem mehr oder minder glücklichen Einfall und mit ein paar Belegen läßt ſie ſich nicht abtun — führt zu Wertungsfragen. Zunächſt ſcheint Erzählung in der Form der Gegenwart nur niederer Kunſt zuzugehören. Allein Goethe ſchiebt ſie an wichtigen Stellen in ſeine „Wahlverwandtſchaften“ ein. Und ein feinfühliger Formkünſtler vom Range Wilhelm Schäfers hat einen ganzen umfangreichen Roman im Präſens vorgetragen. Was Gegenwartsform für Lyrik ſagt, die etwas Vorganghaftes mitteilt, iſt oben an Goethes „Auf dem See“ andeutend gezeigt.

Ob das Verb aktiv oder paſſiv gebraucht wird, hat man längſt beachtet. Nur Voreilige können ſich mit dem Ergebnis beruhigen, daß Vorliebe für Paſſivum einen Gallizismus darſtellt. Die Rektion der Verba, zumal tranſitive Anwendung von intranſitiven, intranſitive von tranſitiven Ver-

ben, wird der Lehre vom Dichten wichtig zur Zeit der Kämpfe zwischen Gottsched und der Schweiz. Klopstock geht in diesem Bereich als bewußter Neuerer vor. Aber noch der Expressionismus wirkte dank solchen Wandlungen neu und ungewohnt. Die Rektion der Präpositionen kann, wo sie vom Gewohnten abweicht, Bezeichnendes für den Stil von Dichtungen haben. Petrichs § 40 in den „Drei Kapiteln vom romantischen Stil" bezeugt das.

Auf Besonderes der Wortstellung, auf Inversionen hat man längst geachtet. Die Lehre von den Figuren bietet Vorarbeiten. Kam da die künstlerische Funktion und stilbildende Kraft der Wortstellung zu ihrem Recht, so bleibt in gleicher Richtung noch manches zu leisten, wo Satzbildung und Satzstellung ungewohnte Wege suchen. Zum Wesen des Stils von Dichtungen zählt die Vorliebe für bloßen Hauptsatz oder für die Bildung von Perioden. Deutlich scheidet aber auch eine Ausdrucksweise, die von Nebensätzen bloß den Relativsatz beansprucht, sich von einer andern, die den ganzen Reichtum der verschiedenen Nebensatzmöglichkeiten nutzt. Je mehr das Satzgefüge zusammengesetzt ist, desto wichtiger ist die Anordnung der Periode. Viele Belege sind in unsern großen wissenschaftlichen Werken über Syntax zu finden. Wirklich bilden die Arbeiten von Jakob Grimm, dann von Behaghel, Paul, Wunderlich und Verwandtes wahre Fundgruben für die Zwecke, die ich hier entwickle. Nur die künstlerische Funktion dieser Belege bedarf noch vertiefter Würdigung. Von noch so sorgfältiger Buchung solcher Erscheinungen ist der Weg weit auch schon zu F. Norbert von Hellingraths Erkenntnis, welche Bedeutung für den Stil Klopstocks und Hölderlins, aber auch gewisser Gruppen von Goethes Dichten die weitschichtige Periode hat. Ueber Hellingrath läßt sich indes noch hinauskommen, wenn die Fülle der hergehörigen Fälle gemustert und Zusammengehöriges auf seine besondere künstlerische Wirkung geprüft wird. Als einzelner Fall sei eine Satzbildung herausgehoben, die, ehe sie das Entscheidende mitteilt, schwere Hemmungen aufbaut, um dann endlich das Langerwartete mit um so wuchtigerer Stoßkraft vorzutragen.

In „Wanderers Sturmlied" häuft Goethe solche Türmungen. Die Dichtung übersteigert den Wortausdruck mit fühlbarem Willen. Desto wirksamer wird zuletzt der Schluß, dessen Ironie sich stimmungbrechend gegen den Dichter selbst wendet. Unmittelbar vor diesem Schluß leistet sich Goethe das Hemmen, das dem entscheidenden Wort nur spät Raum gönnt, zweimal. Anakreon und Theokrit ruft er an, aber einmal erst nach

ſechs Verszeilen, das andere Mal gar erſt nach acht erſcheint der Name des Angerufenen. Vorher gehen Verſe, die dort Anakreon, hier Theokrit nur als „ihn" bezeichnen. Endlich wird in der vorletzten oder letzten Zeile des Abſatzes dieſes „ihn" gedeutet und der Name ausgeſprochen. Goethe übernimmt da einen oft geübten Brauch Pindars.

Klopſtock bringt vor Goethe Verwandtes. Hölderlins Hymnen in freien Rhythmen neigen beſonders zu ſolchem Hinauszögern der wichtigſten Worte. In der Hymne „Germanien" (Vers 42 ff.) gewinnt das folgende Geſtalt:

Und der Adler, der vom Indus kömmt,
Und über des Parnaſſos
Beſchneite Gipfel fliegt, hoch über den Opferhügeln
Italias, und frohe Beute ſucht
Dem Vater, nicht wie ſonſt, geübter im Fluge
Der Alte, jauchzend überſchwingt er
Zuletzt die Alpen und ſieht die vielgearteten Länder.

Ehe das „jauchzend überſchwingt er" ertönt und die kühn aufgebaute Spannung löſt, reiht Hölderlin Relativſätze und Parentheſen, die unſere Ungeduld wecken und die Erwartung mehr und mehr ſpannen. Bis dann endlich umſo machtvoller das erlöſende Wort emporſchießt.

An Gedichten des 17. Jahrhunderts beobachtet Fritz Strich (Abhandlungen zur deutſchen Literaturgeſchichte, Franz Muncker dargebracht, München 1916, S. 36 f.) die gleiche Neigung, durch eigentümliche Windungen, Hemmungen und Belaſtungen aufzuhalten. Eine lange Reihe von Vorderſätzen dehnt ſich etwa durch zwölf Verſe aus, um erſt dem dreizehnten und vierzehnten Verſe die Löſung des Rätſels im Nachſatze zu geſtatten. Strich empfindet das als barock. Wirklich erinnert es an die Vorliebe der bildenden Kunſt des Barocks, das Auge über viele Hemmungen weg endlich zu der einen wichtigſten Stelle des Bildwerks hinzulenken, deren Helle das ganze Werk überſtrahlt. Solche barockhafte Aufgipfelung iſt für Klopſtock und für Hölderlin etwas Unentbehrliches. Goethe weiſt ſie nur in den freirhythmiſchen Gedichten, die an Pindar ſich anlehnen, dann gelegentlich in ſpätem Alter. Viel hemmungsloſer fließt ſonſt ſeine lyriſche Sprache hin.

Selbſt bei Goethe gewinnt der Ausdruck dank ſolchen Hemmungen etwas ruckhaft Stoßendes, das ihm ſonſt ganz fremd iſt. Die Pauſen drängen ſich. Vollends an Klopſtock und an Hölderlins Hymnen iſt das

zu spüren. Kennzeichen ist das auch von Kleists Sprache. Sogar an der bloßen Nachahmung von Kleists Bühnenrede, die oben angeführt ist, macht es sich kenntlich. In ungebundener Rede gelangt er zu Gebilden wie diesem aus „Michael Kohlhaas“:

„Nun begab es sich, daß gegen Abend, da die Herrschaften, vom Wein und dem Genuß eines üppigen Nachtisches zerstreut, den ganzen Vorfall wieder vergessen hatten, der Landdrost den Gedanken auf die Bahn brachte, sich noch einmal, eines Rudels Hirsche wegen, der sich hatte blicken lassen, auf den Anstand zu stellen; welchen Vorschlag die ganze Gesellschaft mit Freuden ergriff, und paarweise, nachdem sie sich mit Büchsen versorgt, über Gräben und Hecken in die nahe Forst eilte: dergestalt daß der Kurfürst und die Dame Heloise, die sich, um dem Schauspiel beizuwohnen, an seinen Arm hing, von einem Boten, den man ihnen zugeordnet hatte, unmittelbar, zu ihrem Erstaunen, durch den Hof des Hauses geführt wurden, in welchem Kohlhaas mit den brandenburgischen Reutern befindlich war.“

Etwas von langhingezogener Hemmung und nur ganz später Ueberwindung solchen Hemmens besteht auch hier. Das Ruckweise des Ausdrucks macht sich, auch wenn die Stelle nicht — wie es doch sein muß — laut gelesen wird, schon durch die Uebermenge von Interpunktionszeichen bemerkbar. Kleist bringt eher zu viele als zu wenige an. Der Kenner der Gesetze ungebundener Rede kann hier von einem ungewöhnlichen „Numerus“ sprechen. Er ist bedingt durch ein stetes Schachteln der Sätze. Zwischen die Teile des Satzes schieben sich immer wieder Nebensätze, zunächst Relativsätze, ein.

Das Wesen solcher Ausdrucksform näher zu bezeichnen, dient Eduard Sievers' Methode der Klanganalyse. Kleist verlangt, wenn zu seinen Sätzen der Takt geschlagen wird, eine ganz besondere Taktierkurve. Zeichnet man diese Personalkurve Kleists auf, so ergibt sich zugleich eine graphische Versinnlichung seines Sprachstils. Mit letzter Deutlichkeit kann der Unterschied der Taktierkurve Kleists von der eines andern Dichters das Besondere seiner Satzbildung zeigen. Er bestätigt, was von grammatischer Analyse und von Prüfung des Numerus auf umständlicherem Wege erreicht wird. Viel länger ist etwa die Personalkurve Ludwig Tiecks. Als Beleg diene eine Stelle aus dem fünften Kapitel des fünften Buches von Tiecks „Vittoria Accorombona“; nur auf einen ersten flüchtigen Blick kann sie an Kleists Ausdrucksweise erinnern:

„Viele hatten ihre Stimme für ihn gegeben, weil sie ihn für so schwach

und unbedeutend hielten, daß sie glaubten, in seiner Stelle und seinem Namen regieren zu können. Einige gaben in der Ueberzeugung nach, er sei so alt und krank, daß er unmöglich lange leben könne, und daß also der Stuhl bald wieder erledigt sei, und ihnen neue Hoffnung aufgehen würde. Viele waren für ihn, um nur dem klugen, ehrgeizigen Farnese entgegenzustreben, und so geschah endlich, was der Mediceer von Anbeginn gewollt hatte, daß Montalto die höchste geistliche Würde der Christenheit erhielt."

Gewiß besteht auch bei Tieck hier umfänglichere Periodenbildung und im Zusammenhang mit ihr eine Fülle von Pausen. Allein schon das Wesen der Periode ist verschieden. Von dem steten Hemmen, das bei Kleist den Ablauf der Sätze unterbricht, ist nichts zu bemerken. Nebensätze fügen sich geschmeidig dem Hauptsatz an, indem jeder folgende Satz sich seinem Vorgänger unterordnet. Das Ruckhafte von Kleists Numerus ist dieser Stelle fremd. Und so muß auch die Taktierkurve sich weiter ausdehnen. Sievers benötigt eine Kurve von vierzig Zentimeter Länge für Tiecks Sätze überhaupt wie für die der „Vittoria Accorombona". Wenn also jüngst die kühne Behauptung aufgestellt worden ist, der Roman „Vittoria Accorombona" sei ein Plagiat an Kleist, so steht mindestens das Eine fest, daß Tieck ihn sprachlich neu geformt hat. Die Schallanalyse trifft in diesem Ergebnis zusammen mit der Zergliederung des Wortausdrucks und des Numerus. Beide Forschungsweisen bestätigen einander.

Fördert uns die Feststellung, daß kleine Kurve und Hang zum Selbstmord Hand in Hand gehen? Da geriete die optische Beobachtungsweise der Schallanalyse ins Haptische. Wieder taucht die Vorstellung eines Zwangs auf, einer mechanischen Gebundenheit. Dagegen wirkt das Drängen und Zusammenballen, dies Aufhäufen von Hemmungen, wie Abbild eines Geistesverhaltens, das die Welt ebenso in steten Hemmungen erlebt. Von Klopstock gilt das wie von Kleist. Hölderlin hat Zeiten, in denen seine Verse geschmeidiger hinfließen; sie spiegeln dann Augenblicke hemmungslosern Erlebens. Goethe, der Anwalt der Evolution und Gegner der Revolutionen bringt nur selten das Ruckhafte, barockhaft Gedrängte und die kühne Umstellung von Wörtern und Sätzen, die ein hemmungsreicheres und Hemmungen endlich machtvoll durchbrechendes Lebensgefühl andeuten.

* * *

An einer allerdings nicht sehr langen Reihe von Belegen habe ich darzutun versucht, wieviel von dem Wesen von Dichtwerken sich erfassen

läßt, wenn man sie von der Seite ihrer Wortkunst nimmt und diese Wortkunst mit den Mitteln der Grammatik untersucht. Ich glaube diesmal dem Einwand nicht ausgesetzt zu bleiben, daß gleich der wechselseitigen Erhellung der Künste auch diese sprachwissenschaftlich geartete Forschungsweise nur einen Teil und nie das Ganze eines Dichtwerks erfasse, nicht bis zum „Gehalt" vordringe.

Romanische Philologie hat vollends in musterhafter Weise den ganzen weiten Weg von dem Sprachausdruck bis zum Mittelpunkt der Geisteshaltung von Dichtern zurückzulegen verstanden. Leo Spitzer tat dies, als er den „Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache" (Archivum Romanicum Bd. 8, S. 59 ff.) zeigte. Von den Besonderheiten der Ausdrucksweise Romains', die er mit aller Genauigkeit grammatischer Untersuchungsmethoden feststellte, bahnte er sich den Pfad bis zu Romains' Weltanschauung. Er erwies, wie beides miteinander übereintrifft. In gleichem Sinn gearbeitet ist Leo Spitzers Arbeit über Charles Péguy (in dem Sammelband „Vom Geist neuer Literaturforschung", 1924 S. 162 ff.). Spitzer selbst hatte noch vor kurzem für solche Analyse der Wortkunst eines Dichters die Psychoanalyse Siegmund Freuds verwertet. Da war noch viel Haptisches, viel von einem naturhaften Zwang anerkannt worden, mit dem ein Wortkünstler seinen Ausdruck gestaltet. Das ist jetzt bei Spitzer nicht mehr zu finden. Optischer und daher im strengeren Sinn des Worts geisteswissenschaftlich ist seine Forschung geworden.

Zählt er doch zu den Kampfgenossen Karl Voßlers. Diesem hat ja auf deutschem Boden die Betrachtung romanischer Sprache und romanischer Dichtung zu danken, daß sie wieder reine Geisteswissenschaft wird. Den Kern von Voßlers Forschen bezeichnet die Stelle, an der sich das Wesen des Geistesgehalts einer Dichtung aus deren Sprachausdruck erkennen läßt. Das ist das Entscheidende. Wer im Sinn der ersten Richtung geisteswissenschaftlicher Literaturforschung, die oben festgestellt worden ist, die Weltanschauung eines Dichters oder einer ganzen Dichtergruppe erkennen möchte, übersehe nie, daß nicht das Begriffliche des Worts diese Weltanschauung am besten bezeichnet, daß vielmehr der geistige Gehalt von Dichtungen seine tiefsten Geheimnisse durch die kunstvolle Gestaltung der Sprache verrät. Darum ist jene erste Richtung nur dann wirklich erfolgreich, wenn sie das Besondere der Wortkunst eines Dichtwerks oder eines Dichters oder eines Dichterkreises ins Auge faßt. Nur dann kann sie die Aufgaben geisteswissenschaftlicher Literaturforschung tatsächlich lösen.

Schlußanmerkung.

Nähere Begründung der Ansichten, die ich hier möglichst allgemeinverständlich darzulegen suche, findet sich in meinen beiden Arbeiten: „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" (im „Handbuch der Literaturwissenschaft", Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.) und „Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung" (Leipzig, Quelle u. Meyer 1926). — Ueber „Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung" äußert sich Wilhelm Schneider in der Zeitschrift für Deutschkunde 1925 S. 705 ff. 771 ff. — Ueber Wortkunst und Sprachwissenschaft spricht Leo Spitzer in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 13, 169 ff. und in der Zeitschrift „Faust" 1925/26 S. 22 ff. — Ueber die Wahl des bestimmten oder des unbestimmten Artikels und über vollen Verzicht auf den Artikel stehen ein paar beachtenswerte Worte in Richard Dehmels „Bekenntnissen" (Berlin 1926) S. 48 f. — Das weite Gebiet bildhafter Wirkung des Worts wird ergründet in dem umfangreichen Werk von Hermann Pongs „Das Bild in der Dichtung", dessen erster Band (Marburg 1927) nach Abfassung dieses Aufsatzes erschienen ist.